[13.] Conclusão: a omnipotência da invisualidade (ou o canto das Musas)

Vimos que *Raw Materials* **(fig. 13.1.)** nos permitia reequacionar as quatro determinantes da invisualidade – visível, invisível, visual e invisual (ver capítulo 10) – através da introdução peculiar de um elemento, o som, que aparentemente não pertenceria ao universo das determinantes citadas e da sua esfera. Mas, em *Raw Materials*, o som podia ser recebido autonomamente (som, fragmento, acto locutório, poema, *speech act*, etc.) tanto quanto remetia para a obra vídeo ou instalativa de que ele era e é a componente sonora. Ou seja, *Raw Materials* era uma obra constituída pelas componentes sonoras de várias outras obras do autor, predominantemente visuais. Ou aparentemente visuais, pois se delas foi possível isolar a componente sonora, tal se deveu à força intrínseca do texto dito e de um duplo facto (aparentemente contraditório): (i) por um lado, ao surgir isoladamente, o som mostrava-se independente das imagens de onde foi retirado e (ii) por outro lado, nunca deixava de as convocar, apesar da sua afirmada e reafirmada autonomia. É neste momento que temos de, com Nauman, convocar o tema do *speech act*, pois se o som tinha e tem aqui o poder de impor e convocar imagens tal se devia ao facto da linguagem não ser normativa/descritiva, mas sim performativa – de tal forma que o som era e é pregnante de imagens, situações e espaços (instalações, neste caso).

John Searle define-nos em dois pontos-síntese o fulcro da teoria do *speech act*, auxiliar na leitura de determinados detalhes significativos da obra de Nauman: a) toda a comunicação linguística envolve actos linguísticos – e, de certo modo, todas as obras do conjunto denominado *Raw Materials*, na materialidade dos altifalantes ou colunas de som negras (como se de

«quadros» monocromáticos se tratassem), eram «actos linguísticos», que criavam espaço (o som misturado de todos os altifalante absorvia-nos para uma espacialidade aparentemente sem definição e sem coordenadas, sendo essa experiência sensorial radicalizada e ampliada pela dimensão e escala do Turbine Hall da Tate Modern), nos impunham determinados movimentos corporais, como o de nos acercar-nos de cada coluna para ouvirmos o que daí era debitado. Por outro lado, em Nauman, o exercício elocutório sempre foi determinante, uma componente da realidade formal das obras do autor tão significativa quanto qualquer outra (tanto mesmo como a vocação ou força narrativa das imagens). Portanto, Nauman, encontra-se aqui com o segundo tópico central do *speech act*: para além do «acto linguístico» teremos de considerar, diz-nos Searle, que b) «a unidade de comunicação linguística não é redutível, como se pensa, ao símbolo, à palavra ou à frase …. é antes a produção e tematização (*issuance*) do símbolo, palavra e frase na performance do acto elocutório».[1]

De outro modo, quando muito atrás comentei o poema de Parménides sobre a viagem de um filósofo até à deusa verdade, falei da possibilidade de na leitura se convocarem imagens que proporcionariam um mais preciso entendimento do texto ou, mesmo sem esse acréscimo de precisão, disse ainda ser inevitável construirmos tais imagens e figurações. Do mesmo modo, cada altifalante de Nauman impõe a presença (implícita) da obra de onde proveio o som, o texto ou a sonorização. Por exemplo, acercamo-nos de uma destas colunas e ouvimos: «Put your hat on the table. Put your head on your hat. Put your hand on your head with your head on your hat. Put your head on your lap….», numa estranha e repetitiva melopeia, uma espécie de poesia musicada pela própria palavra – de imediato apercebemo-nos do interesse do poema ou texto em si, mas, ao mesmo tempo, nos recordamos da obra de onde proveio (se a conhecermos e dela nos lembrarmos, claro): refiro-me a *Shit in Your Hat – Head on a Chair*, obra de 1990 (colecção «la Caixa», Barcelona), constituída por uma cadeira sobre a qual assenta uma cabeça de cera, ecrãs, projecções e elementos sonoros (entre eles, o texto usado em *Raw Materials*). Todas as obras de *Raw Materials*, como disse, têm idêntica relação com obras anteriores do autor.

Concluindo, apresenta-nos aqui Nauman imagens sem imagens, imagens sem visualização ou puras invisualizações que nos mostram como o invisual não pode ser confundido nem com o visível nem com o invisível. Por isso é que *Raw Materials* não é uma obra nem sonora nem visual: entretece antes estas duas dimensões desalojando a sua eventual hierarquia, dizendo-nos que há imagens tanto diante de nós (tácteis) como «dentro» da imaterialidade do som. E de novo o Merleau-Ponty de *Le Visible et l'Invisible* pode e deve aqui ser citado com a sua noção de quiasma, que pressupõe uma interacção entre sujeito e mundo, entre visível e invisível, que nos fala ainda de percepções sinestésicas e de inter-relações entre sentidos. Resumindo, nem a linguagem é normativa (pois Nauman, com Searle, no-la mostra performativa), nem a imagem pode ser percepcionada sem o «auxílio» dos outros sentidos que não apenas a visão ou o olhar.

Mas o que é, o que são – como agem, quais são as suas limitações – a visão e o olhar? Mudando de autor, diria que é a esta questão que responde a duchampiana *Étant donnés: 1º la cute d'eau / 2º le gaz d'éclairage* **(figs. 13.2. e 13.3.)**, por sua vez consequência lógica e resumo de muitas das inquirições e obsessões do autor francês, a menor das quais não será certamente a desvalorização do carácter retiniano das artes plásticas, e da pintura em particular. *Étant donnés*, sabemo-lo, é talvez a obra mais complexa de Duchamp, pelas exigências de montagem (Duchamp terminou-a em 1965 em Nova Iorque; para ser transportada para o seu lugar definitivo no Museu de Filadélfia ela foi desmontada em Janeiro de 1969 e remontada no Museu entre Fevereiro e Julho do mesmo ano)[2] e pelas leituras suscitadas (e aqui incidiremos, considerando o conceito de interpretável anteriormente desenvolvido).

A partir do esquema da **fig. 13.1.** podemos descrever a obra: temos uma porta proveniente de uma velha casa espanhola com dois orifícios que dão para a visão de um muro (feito de tijolos recuperados de demolições cerca do atelier nova-iorquino de Duchamp) arrombado ao centro, muro (ou «quadro») que é uma parede em contra-luz, e «arrombamento» que é uma abertura que nos permite ver uma mulher deitada despida segurando um candeeiro numa estranha paisagem que a cerca. Mais de que uma correlação do olhar com o voyeurismo, a obra mostra-nos os constituintes do acto da visão, o seu

funcionamento e limitações, retratando assim o olhar atrás definido como o «espectador da pintura» (ver capítulo 9 «A nova ocularidade ou o triunfo do olhar»). O olhar é aqui retratado como uma entidade ao mesmo tempo passiva (apenas podemos ver aquilo que o autor deseja através da abertura no plano do «quadro» ou muro e, além disso, o nosso olhar não «despiu» a mulher-noiva, foi Duchamp quem o «presenteou» com esse nu – recordemo-nos da obra, também em Filadélfia, *La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires, Même [Le Grand Verre]*, 1936:[3] o «pôr a nu» inscrito no título não foi pois resultado de trabalho nosso, como se não o pudéssemos efectivar, foi do autor, foi o autor que nos deu a olhar a «noiva» já despida, retratando assim um momento de retinopassividade), entidade passiva, disse sobre o olhar, mas também dinâmica, pois a obra também é um manual de instruções (o que Duchamp já tinha materializado numa obra anterior, de 1918) para o olhar trabalhar e se libertar, bem como uma sua definição que nos diz ser acessível ao olhar apenas uma parte do visível. O candeeiro que a mulher segura na sua mão esquerda mostra-nos que não há visibilidade, nem imagem, nem o próprio olhar sem luz; contudo, a luz ilumina tanto quanto gera zonas de sombra e obscuridade inacessíveis – lembremo-nos da ideia de Merleau-Ponty em *L'Oeil et l'Esprit* quando afirmava que o visível tinha sempre uma dobra de invisível.

Entretanto, a obra atrás citada de 1918 em que o título é antes e sobretudo um «manual de instruções para contemplação» é também um vidro como *Le Grand Verre* exibindo figuras maquínicas e tem inscrito (seu título, *sua cor invisível*): «À regarder (l'autre côté du verre) d'un oeil, de prés, pendant presque une heure».[4] Estas três obras – *À regarder…*, 1918, *Le Grand Verre*, 1936, e *Étant donnés*, 1965 – retratam o triângulo duchampiano da suspeição ocular.

Por tudo isto afirmei que *Raw Materials* podia complementar ou ser complementado por *Étant donnés*: a obra de Nauman diz-nos, de certo modo auscultando Merleau-Ponty ou dando-lhe razão, que um sentido para ser efectivo ou bem sucedido necessita dos outros e do corpo na sua integralidade; de outro modo, eu só vejo se também ouvir, ou só vejo ouvindo; *Étant donnés* diz-nos que *eu só vejo se eu souber o que é ver*, e se, nessa aprendizagem (eventualmente com manual de instruções) eu não me esquecer de que o visível é uma dobra do invisível e vice-versa; de outro modo, só vejo se me

aperceber que ver é produzir o invisível, como a luz insubstancial de Caravaggio recebe forma da obscuridade ao mesmo tempo que lha confere em troca. Ora, que ver ou olhar é um trabalho de grande dificuldade ou fragilidade já o tinha mostrado Platão no Livro VII da *República* (515e-516c2) ao nos sublinhar os passos que teria de dar aquele que se libertasse das cadeias da caverna até poder olhar a luz e o sol. Concluindo, Duchamp retoma, com a sua suspeição ocular e as suas «indicações» para ver (as suas obras), o Platão deste Livro da *República* quando nos diz que não basta ver, é preciso ver correctamente:

> [Sócrates] – A presente discussão indica a existência dessa faculdade da alma e de um órgão pelo qual aprende; como um olho que não fosse possível voltar das trevas para a luz, senão juntamente com todo o corpo, do mesmo modo esse órgão deve ser desviado, juntamente com a alma toda, das coisas que se alteram, até ser capaz de suportar a contemplação do Ser e da parte mais brilhante do Ser. A isso chamamos o bem. Ou não?
> (…)
> -- A educação seria, por conseguinte, a arte desse desejo, a maneira mais fácil e mais eficaz de fazer dar a volta a esse órgão, não a de o fazer obter a visão, pois já a tem, mas, uma vez que ele não está na posição correcta e não olha para onde deve, dar-lhe os meios para isso (518c5-518d5).

Daqui retomamos a razão de ser da definição da pintura como acontecimento. Ou, como também afirmei, o seu «grau de acontecimento», ou ainda evenementalidade, ou grau evenemental. Este é tanto maior quanto a pintura ou obra pictórica, mais do que nos ser servida com «manual de instruções» (como sempre preferiu a suspeição ocular de Duchamp), no-lo impõe, revelando o seu processo, impondo-no-lo. Entendendo-se aqui como «processo» não uma forma imperceptível de passagem do invisível para o visível, mas uma forma tão vincada que nos permite definir a pintura não à maneira de Klee, *algo que torna visível*, mas antes como algo que revela o que comporta tornar visível. O que isto significa defini no capítulo 12 «Situações

exemplares», com o que denominei «acontecimento Caravaggio», «acontecimento Rembrandt» ou «acontecimento Velázquez». E repito:

(…) inventa Caravaggio uma inédita modalidade de sugerir relevos e volumetrias colocando a luz e a obscuridade ambas na máxima intensidade num ponto do corpo ou panejamento, algo impensável em Rafael, Ticiano ou Correggio, intensidades artificiais que, contudo, não livraram o pintor da crítica de realismo e dependência do modelo (estranha contradição já comentada); em segundo lugar, o «acontecimento Caravaggio» protagoniza a invenção de uma luz e de uma sombra que não se ligam – portanto, recortam-se mutuamente (sem podermos considerar o que é figura ou fundo), ao contrário da pintura de outros, Rubens, por exemplo, onde a carne depende da luz e de uma iluminação natural ou homogénea; em Caravaggio é a luz que depende da carne, porque, sem relação com a sombra, ela emana dos corpos; a terceira característica deste «acontecimento» denominei-a invisualização da vida de Cristo, pois não existe nesta obra nenhuma imagem da vida de Cristo entre a fuga para o Egipto (episódio que é anterior ao baptismo no rio Jordão por S. João Batista) e a traição de Judas, episódio central da Paixão; ausente, no entanto Cristo está sempre presente através de representações de S. Pedro (crucificação), S. Paulo (conversão), S. Mateus (chamamento; ouvindo o anjo e martírio), S. João Baptista (degolação), a Virgem (Madonnas), entre outras personagens determinadas pela figura principal, o ausente.

Posteriormente, no «acontecimento Rembrandt», assinalámos um diferenciado entretecimento entre luz e sombra/obscuridade, elaborado a partir de cuidadas gradações, tonalidades e valores intermédios, produzindo uma semi-obscuridade que modela e atribui significado (pelo menos formal) às diversas partes de cada cena (o que não acontece em Caravaggio, onde a obscuridade nada sinaliza, pelo menos formalmente); ambos se desinteressam pela perspectiva, mas enquanto Caravaggio não usa a luz para «esculpir» espaço, Rembrandt não tem outro processo para tal, ou seja, as gradações luz-sombra no pintor holandês são espaço e na sua máxima tactilidade; refira-se ainda que, por vezes, os corpos funcionam como espelhos, reflectindo a luz recebida e projectando-a

noutros corpos ou partes de corpos (Sandrart); por fim, através de espessas materizações – o *impasto* – Rembrandt agudiza o carácter descritivo da pintura prosseguindo um dos tópicos da pintura do norte da Europa (que sublinha elementos decorativos como jóias, pérolas e outros adornos de luxo),[2] enfatizando a dimensão táctil da pintura, mostrando esta arte como «forma de construção» onde tacto é mais do que complemento da visão, definindo mesmo o significado da visão – que é, no fundo, uma forma de tacto, uma sua modalidade.

Por seu lado, o «acontecimento Velázquez», manifesta-se numa pintura vibrantemente gestual, por vezes precursora ou enunciadora de algumas tentativas de uso de cor, toque e gesto aditivos «impressionistas» (como nos trajes reais de *Filipe IV em Castanho e Dourado*, 1632?, da National Gallery, Londres, da *Infanta Maria Teresa*, 1653?, no Kunsthistorisches de Viena; ou ainda *Mariana de Áustria*, 1653?, Prado, e uma *Infanta Margarida* de 1659, também no Kunsthistorisches de Viena), uma pintura que rejeita a clareza (e, recordemo-nos, já Caravaggio tinha oposto a clareza à claridade) aproximando as suas «desfocagens» de uma notória imperceptibilidade (veja-se *Mercúrio e Argos*, 1659, Prado, o rosto central d' *As Fiadeiras* ou *Fábula de Aracne*, 1657?, Prado; ainda os reflexos nos espelhos da *Vénus ao Espelho*, 1650, National gallery, e também a dupla «imagem» real de *Las meninas*), que parece ser em bruto o retrato do *medium* da pintura: a opticalidade.

Como se depreende destas últimas duas linhas, o elemento essencial da pintura, aquele que permite, na sua manipulação inventiva ou inédita (Giotto, Alberti, Leonardo, Caravaggio, Rembrandt, Velázquez, Monet, Duchamp, Bruce Nauman…), a produção do acontecimento é o seu *medium*: precisamente, a opticalidade, o elemento que produz o trânsito da opacidade dos materiais actuantes para a finalização óptica do «quadro». A opticalidade é a viagem da brutalidade da matéria (informe) até ao «quadro». É a certeza e a nossa *convicção* de que essa viagem é possível. Só que chegando nós ao «quadro», aí, no «quadro», desaparece a opticalidade – resta o óptico. Por isso, a pintura tem uma obsessão: não mostrar, mas referir que «houve» na feitura do «quadro» a opticalidade. Através de invenções como as de Caravaggio. Velázquez e outros.

O mesmo acontece, façamos um paralelo aparentemente estranho, com as Musas: estas encantam-nos com um canto que nos faz recordar a pureza dos momentos originários (na pintura, trata-se da opticalidade; noutro ponto, das Musas derivando o seu nome e o seu ser, *hè mousikè*, a música surge como a mais arcaica e arrebatadora forma de arte, como sublinha Lacoue-Labarthe).[5] São por isso as Musas filhas de Zeus e de Mnemosyne (a memória). Mas, se necessitamos de uma deusa da memória é porque quase tudo se transforma e nessa transformação algo se perde, como a opticalidade se perde quando se transforma em «quadro». As invenções pictóricas («acontecimentos») estudadas nesta investigação são a forma da pintura não se «esquecer» da opticalidade, de tentar lembrá-la (*enfatizando-se processualmente*) sem o conseguir plenamente. Porque, concluindo, a opticalidade já é o óptico («quadro») em potência: não há opticalidade sem «quadro», não há «quadro» sem opticalidade. Por isso, a opticalidade em acto é a pintura.